

## ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS Y DECORATIVOS NAZARÍES EN EL ARTE MUDÉJAR ARAGONÉS, II: AZULEJERÍA DE ARISTA PROCEDENTE DE LA TORRE NUEVA DE ZARAGOZA

MARÍA ISABEL ÁLVARO ZAMORA\*

### Resumen

*Entre los restos conservados de la Torre Nueva de Zaragoza, demolida en 1892, se encuentran algunos azulejos de arista procedentes de los arrimaderos que revistieron sus estancias interiores. Muestran dos cronologías distintas (1512 o años inmediatamente siguientes, una, y hacia fines del segundo tercio del siglo XVI, la otra), se produjeron en alfares diferentes (obradores toledanos y zaragozanos) y reúnen, asociados o separados, dos repertorios ornamentales (uno de tradición islámica y otro renacentista). A partir del estudio de estas piezas se analiza la influencia de los alicatados de la Alhambra en la cerámica de revestimiento arquitectónico aragonesa posterior a la conquista de Granada (1492), proponiendo las posibles vías de difusión de este arte nazarí.*

*Among the ruins preserved from the Torre Nueva (demolished in 1892) they were found some edged tiles which were on the arrimaderos (bottom part of an interior wall). They show two different chronologies: 1512 or the years immediately after, and the other one, the final moments of the 16th century. These tiles were made in varied potter's workshops (from Toledo and Zaragoza) and they show two kinds of decorations: one of them from islamic tradition and the other one can be classified as Renaissance. Based on the study of these pieces, this article analyzes the influence of the Alhambra's tile shaping in aragones architectural ceramics covering after the conquest of Granada in 1492. Finally, we suggest several ways of diffusion for this nazarí art.*

\* \* \* \* \*

### I. Origen del estudio: un conjunto de azulejos procedentes de la Torre Nueva

En la investigación precedente —publicada en este mismo número de la revista *Artigrama*— Bernabé Cabañero Subiza<sup>1</sup> ha planteado y fun-

---

\* Catedrática de Historia del Arte del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre cerámica, artes decorativas y arte aragonés.

<sup>1</sup> CABAÑERO SUBIZA, Bernabé, Elementos arquitectónicos y decorativos nazaríes en el arte mudéjar aragonés, I: la *Torre Nueva* de Zaragoza, *ARTIGRAMA*, 19, 2004, pp. 243-302. En lo referente a la bibliografía esencial sobre este monumento desaparecido remito al citado trabajo donde se recoge ampliamente cuanto se ha publicado.

damentado la adopción en la Torre Nueva de Zaragoza del modelo de tambor estrellado de la Sala de los Abencerrajes de la Alhambra de Granada. En el presente estudio —complemento del anterior— desarrollaré la misma hipótesis pero en lo concerniente a la azulejería de arista que revistió los muros de las habitaciones interiores de esta Torre del Reloj zaragozana, la cual —como vengo planteando desde 1995<sup>2</sup> al referirme a la evolución funcional y formal de la azulejería aragonesa en torno al 1500— denota idénticas relaciones con dicho arte andalusí, fruto de la evidente fascinación que ejerció el conocimiento directo del palacio nazarí tras la reconquista de Granada en 1492.

Como es bien sabido la Torre Nueva —construida entre 1504 y 1512, bajo la dirección de Gabriel Gombau y participación de los maestros de obras Juan Gombau y Brahem Monferriz— fue demolida en 1892, como resultado del acuerdo adoptado por el Ayuntamiento de Zaragoza en sesión plenaria celebrada el 24 de mayo del mismo año<sup>3</sup>. Parte de sus materiales serían reutilizados —como lo demuestra la noticia del aprovechamiento de medio millón de ladrillos en la construcción de una casa sita en el paseo de la Independencia<sup>4</sup>—, algunos otros serían cambiados de ubicación —como sucedió con su reloj que fue colocado en la vecina torre de la iglesia de San Felipe o con su campana que sería colgada en una de las torres de la basílica del Pilar<sup>5</sup>—, y otros más guardados en espacios públicos o privados —como sucedió con el escudo de armas de su puerta que pasó al Museo de Zaragoza<sup>6</sup> o con sus rejas que en la actualidad se conservan en el Vivero Municipal de la Torre de Santa Engracia, en Movera (camino de Pastriz)<sup>7</sup>—. Precisamente en

---

<sup>2</sup> ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, La cerámica mudéjar de aplicación arquitectónica en Aragón (España), en *La céramique médiévale en Méditerranée. Actes du VIe Congrès de L'AIECM2. Aix-en-Provence, 13-18 novembre 1995*, Aix-en-Provence, 1997, pp. 641-654, espec. 650-651; ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, La cerámica aragonesa, en Sánchez Pacheco, Trinidad (coordinadora), *Cerámica española. Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XLII, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, pp. 221-288, espec. pp. 250-252; ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, Técnicas y tipologías cerámicas aplicadas a la arquitectura aragonesa de los siglos XIII al XVII (1610). Relaciones con el resto de las producciones peninsulares, en *V Congreso de Arqueología Medieval Española. Valladolid, 1999, Actas*, vol. 2, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, pp. 823-849, espec. pp. 840-841; y ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, *Cerámica Aragonesa*, Zaragoza, Ibercaja, 2002, vol. II, pp. 211-253.

<sup>3</sup> SERRANO DOLADER, Alberto, *La Torre Nueva de Zaragoza*, Ayuntamiento de Zaragoza, 1989, pp. 39-45.

<sup>4</sup> FATÁS CABEZA, Guillermo, Zaragoza desaparecida, en Fatás Cabeza, G. (director), *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991 (3.ª ed. revisada y ampliada), pp. 405-418, espec. p. 410.

<sup>5</sup> MONTAL MONTESA, Rafael, *La Torre Nueva está latiendo*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987, pp. 73 y 86.

<sup>6</sup> BELTRÁN LLORIS, Miguel y otros, *Guía del Museo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003, p. 194.

<sup>7</sup> SERRANO DOLADER, Alberto, ob. cit., 1989.

relación con esto último se explica la conservación del conjunto de azulejos de arista que estudiaré, los cuales han llegado hasta nosotros con la noticia concreta de su procedencia gracias a la iniciativa particular de uno de los zaragozanos contrarios al derribo de la torre que, al producirse su demolición, recogió (¿o adquirió?) algunos de sus despojos, como las ya citadas rejas y un amplio número de azulejos entre los que se encontraban éstos que ahora analizaremos. Fue Antonio Casaña, que guardó todos estos materiales en su torre de Santa Engracia, en Movera (en la actualidad, tal como ya se ha indicado, de propiedad municipal), que sería heredada junto con la referida cerámica por su hija y yerno, Genaro Poza Ibáñez. Este último regaló este conjunto de piezas (a modo de muestrario de los diferentes modelos de azulejos que obraban en su poder) a Joaquín Lizana, que, finalmente, vendería ocho de ellos al Ayuntamiento de Zaragoza, en 2002, con el fin de que pudieran exponerse en el Museo de la Ciudad, guardándose tan sólo uno como recuerdo<sup>8</sup>.

Frente a lo que es más habitual en la arquitectura mudéjar aragonesa, esta azulejería de la Torre Nueva de Zaragoza no se aplicó en su exterior para destacar las labores de ladrillo, sino que todo indica que sirvió como recubrimiento de los muros de las cinco habitaciones octogonales que se superponían en su núcleo interior. Esta utilidad queda confirmada de dos maneras: por una parte, porque hay que descartar su aplicación en los suelos, ya que —tal como ha explicado Bernabé Cabanero Subiza en el estudio precedente al que remito— dichas salas tuvieron suelos de madera y porque las piezas conservadas no presentan el desgaste propio de este uso y, por otra parte, porque entre el conjunto de azulejos se encuentran algunas piezas que, por tipología y decoraciones, sirvieron como remates ornamentales de este tipo de revestimientos parietales.

El estudio de esta cerámica requiere que tratemos de las siguientes cuestiones. De la técnica de la azulejería de arista, su inicio y centros de producción. De la descripción y clasificación de cada una de las piezas conservadas en relación con sus características materiales, tipología y decoraciones. De su posible lugar de fabricación y cronología, así como de la valoración de su funcionalidad y temas ornamentales en el contexto del

---

<sup>8</sup> Tengo que agradecer la noticia y datos sobre la evolución de la propiedad a Joaquín Lizana y a Francisco Ruiz Poza, biznieto de su primer propietario. Cuando la familia Poza vendió la Torre de Santa Engracia conservó algunos azulejos iguales a los estudiados (casa de Calatorao) y regaló alguno de éstos al Museo de la Torre Nueva, reunido por Rafael Montal Montesa (plaza de San Felipe, Casa Montal). Los azulejos estudiados se encuentran en la actualidad en la casa de Joaquín Lizana en Huesca y en los almacenes municipales de la calle Madre Rafols, en Zaragoza.

arte zaragozano de la época. Y de la influencia del arte nazarí en la cerámica mudéjar aragonesa de comienzos del Quinientos.

## II. La azulejería de arista: técnica, inicio y centros de producción

La azulejería conservada de la Torre Nueva es del tipo que comúnmente denominamos como de arista (también de cuenca). Técnicamente se trata de azulejos obtenidos mediante la presión de un molde de madera sobre una loseta de barro tierno (sin cocer), de manera que las líneas del dibujo rehundidas en hueco en aquel quedan en relieve en ésta, conformando finas aristas que habrían de servir como tabiques separatorios que impedirían la mezcla de los distintos óxidos colorantes durante la cocción, los mismos que proporcionaban a esta azulejería una nueva policromía que podía llegar a reunir hasta cinco colores: el blanco del esmalte de estaño, y el verde, negro, amarillo-melado y azul de los óxidos de cobre, manganeso, hierro (o antimonio) y cobalto.

Este procedimiento de fabricación revolucionó auténticamente la producción de azulejos en los obradores mudéjares, ya que vino a sustituir otras técnicas mucho más complejas y lentas en su ejecución, como fueron las del alicatado (basado en el corte de menudas piezas vidriadas monocolors que después había que encajar perfectamente entre si), la cuerda seca (que precisaba trazar en primer lugar un dibujo mediante una mezcla de grasa y manganeso gracias a la cual se obtenían tanto los contornos negros de aquel como se evitaba que se unieran los óxidos colorantes en la cochura) y la decoración a pincel (que podía incorporar a veces detalles esgrafiados y que requería siempre de la intervención de un pintor experto). Por la citada razón se impuso esta técnica preindustrial que posibilitaba una producción casi seriada al emplear un mismo molde para la estampación de muchas piezas iguales y que, por otra parte, no impedía que se confeccionaran a la vez modelos únicos, no repetidos en muchas obras, con el solo requisito de encargar moldes exclusivos para este fin. La técnica expresada explica también que se repitieran los mismos modelos decorativos en la producción de varios alfares, incluso alejados geográficamente, pues bastaba con trasladar de uno a otro los moldes de fabricación o simplemente con repetir los mismos motivos en otros moldes nuevos a partir de los cuales se obtendrían piezas prácticamente iguales, circunstancia que quiero resaltar para que podamos entender después la posible coincidencia a la que me referiré entre algunos modelos de azulejos toledanos y zaragozanos. Finalmente, la rapidez de ejecución y el no precisar de azulejeros tan especializados como en otras téc-

nicas contribuyó igualmente al abaratamiento y generalización de esta azulejería desde los comienzos del siglo XVI (al menos en Aragón<sup>9</sup>), aplicándose con profusión a suelos (solerías), muros (arrimaderos, zócalos) y exteriores.

La técnica azulejera de arista surgió a la vez en Castilla, Andalucía y Aragón, destacando en su fábrica los obradores de Toledo y Sevilla, así como varios alfares zaragozanos, los de Cadrete, Muel, María de Huerva y Zaragoza.

Desconocemos sin embargo dónde, cuándo y bajo qué circunstancias comenzó su producción. En lo referente a Toledo, su primer investigador, Manuel Escrivá de Romaní<sup>10</sup>, sugirió su inicio en el siglo XV, hipótesis que retomaría literalmente más tarde José Aguado Villalba<sup>11</sup>, situando su fábrica «desde mediados del siglo XV», simultaneada con la producción de la azulejería de cuerda seca. En esta línea se ha expresado también más recientemente Balbina Martínez Caviro<sup>12</sup>, que se inclina por concretarla «en el último tercio del siglo XV», y Anthony Ray<sup>13</sup>, que repite la idea antes expuesta de Aguado, aún reconociendo que es un tema todavía pendiente de resolver. Sin embargo, hay que decir que la temprana cronología adjudicada a la azulejería de arista toledana carece de una apoyatura documental o arqueológica que la fundamente y que no se corresponde con las fechas que nos aportan las pocas noticias de archivo publicadas y la cronología de construcción de los edificios en los que se han conservado ejemplos, todos ellos de avanzado el siglo XVI.

En lo relativo a la producción de Sevilla, Antonio Sancho Corbacho<sup>14</sup> propuso —sin fundamentarlo tampoco— que pudiera haberse iniciado con anterioridad a 1475, y José Gestoso Pérez —algo antes que el anterior— atribuyó su invención a Fernán Martínez Guijarro, ollero de Triana

---

<sup>9</sup> He podido comprobarlo analizando la evolución de los precios de los azulejos desde comienzos del Quinientos a través de la documentación aragonesa, de forma que, aunque en algunos encargos importantes y «excepcionales» el precio se fijaba en 6, 4 ó 3 dineros pieza (azulejos cuadrados de paño ornamental), sin embargo, en la mayoría de los encargos de hacia fines del primer cuarto del siglo XVI se tasaba entre 2 y 1,5 dineros pieza (ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, ob. cit., 2002, vol. I, pp. 185-187). Está sin embargo por hacer un estudio similar en el resto de los obradores españoles que produjeron este tipo de azulejería.

<sup>10</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, Manuel (Conde de CASAL), *Cerámica de la ciudad de Toledo. Estudios preliminares*, Madrid, 1954 (2.ª ed.), pp. 22 y siguientes.

<sup>11</sup> AGUADO VILLALBA, José, *La azulejería toledana a través de los siglos*, Toledo, 1979, pp. 8 y 9.

<sup>12</sup> MARTÍNEZ CAVIRO, Balbina, *Cerámica hispanomusulmana. Andalusí y mudéjar*, Madrid, Ediciones El Viso, 1991, p. 314.

<sup>13</sup> RAY, Anthony, Lozas y azulejos de Toledo, en Pleguezuelo, Alfonso (coordinador), *Lozas y azulejos de la colección Carranza*, Toledo, Junta de Castilla-La Mancha, 2002, vol. 2, pp. 11-90, espec. pp. 11-16; y RAY, Anthony, *Spanish pottery. 1248-1898*, London, V & A Publications, 2000, pp. 328-353.

<sup>14</sup> SANCHEZ CORBACHO, Antonio, *La cerámica andaluza. Azulejos sevillanos del siglo XVI, de cuenca. Casa de Pilatos*, Sevilla, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1953, pp. 14-15.

al que los Reyes Católicos concedieron privilegio de franqueza en 1491 y al que se le cita en ocasiones en la documentación como productor de «azulejos de labores» (1503), denominación que tradicionalmente se ha hecho corresponder con la técnica de azulejería de arista<sup>15</sup>. Sin embargo, otras investigaciones más recientes se inclinan por la hipótesis de que la azulejería de arista propiamente dicha no se obró en la capital andaluza hasta principios del siglo XVI, porque no está probada su fábrica en Triana hasta esas fechas (excavación de los hornos de Francisco Nicoluso Pisano donde aparece unida a la producción de azulejos pintados que él introdujo en España)<sup>16</sup> y porque los conjuntos conservados más antiguos no son anteriores a la década de los treinta<sup>17</sup>.

En cuanto a Aragón, la documentación exhumada nos permite situar su inicio en torno al 1500, pues suponemos que con esta técnica se hicieron ya encargos tan importantes como el que capitulara el monasterio de Santa Engracia de Zaragoza con dos azulejeros moros de Cadrete, en 1501, y, otros muchos más que a partir de este momento serían concertados con alfareros de este mismo alfar y de otros centros como Muel, Zaragoza y María de Huerva<sup>18</sup>.

Por el contrario, la moda de la azulejería de arista comenzaría a declinar hacia los años sesenta en Toledo y en Sevilla, ante el avance de una nueva azulejería pintada a pincel de influencia italiana (de tipo «pisano») llegada de la mano de los azulejeros de esta procedencia y flamencos (como Frans Andries y Jan Floris) que se establecieron en sus obradores, situación que por el contrario no se dió en Aragón, donde sí que se asumieron por las mismas fechas los nuevos repertorios italianos (más avanzados que los de principios de siglo) pero reinterpretándolos en la enraizada técnica de arista que, seguramente por ello, habría de sobrevivir largamente, incluso más allá de la expulsión de los moriscos en 1610, hasta mediados o fines del segundo tercio del siglo XVII.

Finalmente, y volviendo a la cuestión inicial de los comienzos de la técnica de azulejería de arista, debemos concluir lo siguiente en relación con nuestros conocimientos actuales:

<sup>15</sup> GESTOSO PÉREZ, José, *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, 1903 (reedición Ayuntamiento de Sevilla, Colección Clásicos Sevillanos, 8, 1995), capítulo VII, pp. 145-165.

<sup>16</sup> PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, *Azulejo sevillano*, Sevilla, 1989, pp. 33-34; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, Francisco Nicoluso Pisano: datos arqueológicos, en *Bolletino del Museo Internazionale di Ceramica di Faenza*, LXXVIII, 1992, n.º 3-4, pp. 171-191; y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, *Cerámicas de Triana. Colección Carranza*, Sevilla, 1996, pp. 38-39.

<sup>17</sup> SÁNCHEZ CORTEGANA, José María, *El oficio de ollero en Sevilla*, Sevilla, Excma. Diputación, Arte Hispalense, 1994, pp. 57-58.

<sup>18</sup> ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, ob. cit., 2002, vol. II, pp. 211-253.

— En primer lugar, que su producción generalizada no llega hasta el filo del 1500, tal como se desprende del análisis de la documentación, los materiales arqueológicos y los ejemplos de piezas conservadas *in situ*.

— En segundo lugar, que su inicio va precedido en casi todas partes por un breve periodo de experimentaciones técnicas que podemos calificar como de pre-arista, que aparecen vinculadas a otros sistemas de producción azulejera. Así, hacia finales del siglo XV, se fabricaban en Toledo y en Sevilla un tipo de azulejos de técnica mixta que son denominados por los especialistas como de «cuerda seca mixta» o de «cuerda seca hendida». Su técnica de producción consistía en comenzar la realización de las piezas marcando un dibujo mediante la presión de un molde sobre el barro blando y seguía repasando éste a pincel con una mezcla de grasa y manganeso, de manera que el ligero moldeado inicial servía de guía para el trazado posterior de la línea negra de la cuerda seca propiamente dicha, acortando notablemente el tiempo de fabricación<sup>19</sup>. Por su parte, en Aragón (donde no se produjo azulejería de cuerda seca), el procedimiento de pre-arista aparece asociado a la azulejería pintada, de manera que en las solerías del salón del trono de la Aljafería de Zaragoza, encargadas en época de los Reyes Católicos (1492-1495), y en algunas otras azulejerías de suelo coetáneas procedentes de casas importantes de la capital aragonesa (del llamado Torreón Fortea) se han hallado piezas que muestran la marca inicial del dibujo básico mediante un molde presionado sobre el barro tierno gracias a la cual se facilitaba el dibujo posterior del decorador, que no tenía sino que reseguir sus líneas con el pincel<sup>20</sup>.

En realidad, la obtención de un motivo ornamental mediante la estampación de un molde sobre el barro tierno contaba ya con otros precedentes en la cerámica andalusí y mudéjar, pues de este modo se habían realizado las decoraciones de algunas vajillas vidriadas monocolors desde la etapa califal (y emiral), así se ornamentaban las tinajas y brocales de pozo (conservándose algunos de los sellos o estampillas de barro empleadas en su producción) y de esta manera se habían moldeado algunas decoraciones arquitectónicas del periodo nazarí, que —como las que revisitan la Puerta de la Justicia de la Alhambra de Granada (Yusuf I, siglo

<sup>19</sup> AGUADO VILLALBA, José, ob. cit., 1979, pp. 8-9; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, ob. cit., 1989, pp. 33-34; y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, ob. cit., 1996, p. 24, figs. 8-10.

<sup>20</sup> ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, Tradición e innovación en la cerámica aragonesa, en AA. VV., *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, pp. 199-222, espec. 203-204, fig. 1; ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, La cerámica en la Aljafería, en Beltrán Martínez, Antonio (director), *La Aljafería*, Zaragoza, Las Cortes de Aragón, 1998, vol. II, pp. 453-475, espec. pp. 466-470, fotos 15 y 16; y ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, ob. cit., 2002, vol. II, pp. 148-151, fig. 227.

XIV)— imitaban los diseños de las yeserías coetáneas, con temas de paños de sebqa dispuestos en dos planos, impermeabilizados y pintados en verde y en blanco<sup>21</sup>.

— En tercer lugar parece evidente que la técnica específica de la azulejería de arista requirió del trabajo conjunto de alfareros y carpinteros (fusteros en Aragón), tanto en la invención inicial del procedimiento (en la que se pensó cómo debían de ser los moldes empleados en su producción) como en la primera fase de la fabricación de cualquier pieza una vez estuvo la técnica establecida, en la que la confección del molde correspondiente recaería siempre en un «maestro fustero» que lo realizaría a partir de un taco de madera, en el que dibujaría rehundida la decoración que habría de repetirse después por estampación sobre muchas losetas cerámicas. Esta necesaria participación de los carpinteros en la realización de los moldes queda confirmada documentalmente, cuando en el proceso de realización de los azulejos hechos por maestros azulejeros de Cadrete para la catedral de Huesca, en 1525, se anotaba entre los gastos el pago de «8 sueldos a maestre Damián fustero, por los moldes que hizo para los moros para la muestra de los ladrillos que avian de hazer para el coro, porque los señores del Capitol mexor se pudiesen determinar de la suerte que los querrian»<sup>22</sup>.

Hay que hacer notar también que el procedimiento no estaba tampoco demasiado alejado del trabajo habitual de los yeseros que empleaban a veces moldes para estampar las decoraciones sobre el «aljez» blando, antes de retocarlas y completarlas mediante la talla cuando el material ya se había endurecido. Esta circunstancia resulta interesante si se tiene en cuenta que los mudéjares dedicados al oficio de la construcción acostumbraron a dominar el oficio de la labra del yeso (y a menudo también el de la madera, por ejemplo, el maestre Monferriz del que trataremos después), por lo que es comprensible que en un determinado momento hicieran extensivo un procedimiento de trabajo que conocían bien a la cerámica de aplicación arquitectónica en la que se empleaba asimismo un material moldeable como lo es el barro antes de su cocción.

La sencillez de este sistema de trabajo cerámico permitió trasladar con facilidad cualquier tema decorativo a un molde, copiando los repertorios de tradición islámica desarrollados antes en la azulejería de cuerda

---

<sup>21</sup> Pueden verse ejemplos de ello, en: MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, ob. cit., 1991 y AGUADO VILLALBA, José, *Tinajas medievales españolas. Islámicas y mudéjares*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1991.

<sup>22</sup> DURÁN GUDIOL, Antonio, *Catedral de Huesca*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991, pp. 139-143.

seca y en los alicatados, e incorporando a la vez otros muestrarios de derivación gótica así como los nuevos temas renacentistas, ornamentación esta última que habría de imponerse con el paso del tiempo.

### III. Descripción y clasificación de los azulejos conservados

Los azulejos de arista conservados procedentes de la Torre Nueva componen dos grupos diferenciados, uno vinculado con la producción toledana y otro con la zaragozana. Es la conclusión que se extrae del análisis detallado de los ocho modelos de azulejos objeto de este estudio, a los que nos vamos a referir seguidamente y sobre la que nos extendemos más ampliamente después.

El azulejo n.º 1 (fig. 1, colección Ayuntamiento de Zaragoza) es parte de una pieza cuadrada mayor (14 x 12,5 x 2 cm), que previsiblemente tuvo algo más de 14 cm de lado, pesa bastante y muestra una pasta ferruginosa, de tonalidad rojiza oscura. Presenta una composición de lazo que configuraría una rueda o estrella de dieciséis al unirse cuatro azulejos iguales, la cual, al repetirse en el conjunto general del arimadero, repetiría dicho motivo inscrito en una trama cuadrangular mayor con estrellas secundarias de ocho en las diagonales. Los lazos o cintas están pintados en blanco (esmalte de estaño), destacados sobre fondos negros, verdes y amarillo-melados (óxidos de manganeso, cobre y hierro o antimonio) gracias a los cuales se definen con nitidez cada uno de los pequeños polígonos que conforman su diseño geométrico (el sino, las almendrillas, los alfardones y los candilejos).

Las notas expuestas —es decir, las medidas, tono del barro y tema ornamental— vinculan en principio este azulejo con la producción de arista toledana. Se conservan piezas iguales, que han sido publicadas por Escrivá de Romani<sup>23</sup>, Aguado<sup>24</sup>, Martínez Caviro<sup>25</sup> y Ray<sup>26</sup>, en varios museos y colecciones particulares (Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid, Colección Carranza en el museo de Santa Cruz, de Toledo), *in situ* en los monasterios de San Clemente y de Santo Domingo el Antiguo, en Toledo, o sabemos que los hubo en otros conventos toledanos desaparecidos, como el de San Juan de la Penitencia (fotografías de un frontal de altar no conservado).

<sup>23</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel, ob. cit., 1954, lám. XI, A y B.

<sup>24</sup> AGUADO VILLALBA, José, ob. cit., 1979, p. 33, lám. IV, B.

<sup>25</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, ob. cit., 1991, figs. 360, 366 y 367, pp. 317-322.

<sup>26</sup> RAY, Anthony, ob. cit., 2002, p. 38, T-11.

La existencia de este modelo de azulejo en la Torre Nueva nos precisa su cronología, que podemos situar no muy alejada de 1512, momento en que se terminaba su construcción. Este dato coincide aproximadamente con las fechas que nos aporta el desaparecido monasterio de San Juan de la Penitencia en Toledo, en el que se aplicaron modelos de azulejos idénticos avanzada la segunda década del siglo XVI, ya que éste fue fundado por el cardenal Cisneros en 1514. Ambos datos constituyen referencias a tener en cuenta a la hora de establecer una cronología precisa para esta azulejería de arista toledana (o de imitación toledana) que hasta el momento ha sido fechada basándose en criterios evolutivos exclusivamente formales y no fundamentados documentalmente, por los que se situaba a éste y otros modelos similares de lazo entre 1475 y 1500<sup>27</sup>, al considerar que los temas islámicos son anteriores a los renacentistas y que los «colores árabes» que muestra (blanco, negro, verde y melado) son también previos a la incorporación del azul en Toledo (sustituyendo generalmente al negro).

Además, en este mismo siglo XVI, se fechan otras composiciones de lazo de dieciséis o de doce, iguales o similares, obradas en la azulejería de arista sevillana y granadina —realizada en el primer caso en sus obradores de Triana (Diego Rodríguez de San Román y los Polido)<sup>28</sup> y en el segundo en los hornos del «Secano» ubicados dentro del recinto de la Alhambra (taller de los Tenorios, Robles y del morisco Gaspar Hernández)<sup>29</sup>— y en la azulejería de cuerda seca fabricada en la capital andaluza<sup>30</sup>. Pero, en todo caso, tenemos que recordar que este repertorio ornamental no es nuevo y había sido desarrollado antes por los talleres de alicatados mudéjares sevillanos, en conjuntos como el del arrimadero de la iglesia de San Gil de Sevilla (siglo XIV), tratándose en todos los casos de una imitación de las composiciones geométricas estrelladas o de grandes ruedas de los alicatados nazaríes de la Alhambra (siglos XIII-XV)<sup>31</sup>, en las que los lazos o cintas blancas quedaban como aquí destacados sobre

<sup>27</sup> AGUADO VILLALBA, ob. cit., 1979; RAY, ob. cit., 2000 y 2002.

<sup>28</sup> Las obras documentadas de estos azulejeros se datan a partir de la década de los treinta, como sucede con la Casa de Pilatos en Sevilla, de Diego y Juan Polido, entre 1536-1538, con el pabellón de Carlos V en los jardines del Alcázar sevillano, encargado al primero en 1542, o con las azulejerías enviadas para diversas dependencias de la Alhambra de Granada, obra realizada por el segundo entre 1542 y 1546. Para todas estas noticias puede consultarse: GESTOSO PÉREZ, José, ob. cit., 1903, p. 259; SANCHO CORBACHO, Antonio, ob. cit., 1953, p. 22, lám. p. 18; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, ob. cit., 1989, figs. 19-21.

<sup>29</sup> MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación, Cat. 248: Panel de azulejos de arista. Taller granadino, en Checa Cremades, Fernando, *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Valladolid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Junta de Castilla y León, 2004, pp. 486-487.

<sup>30</sup> RAY, Anthony, ob. cit., 2000, pp. 325-327.

<sup>31</sup> MARTÍNEZ CAVIRO, Balbina, ob. cit., 1991, figs. 84-97.

la viva policromía del resto de los aliceres (pintados en verde, azul, negro, amarillo-melado e, incluso, en una tonalidad rosada de reflejo metálico).

El azulejo n.º 2 (fig. 2, col. Joaquín Lizana, Huesca) es parte de una pieza cuadrada mayor (14 x 11 x 2 cm), cuya medida completa coincidiría con la del azulejo precedente (sobre 14 cm de lado), con el que también comparte el resto de las características materiales antes expuestas. Presenta una composición de lazo diferente, a base de cintas blancas que forman estrellas de ocho puntas con brazos acabados en cruceta que se entrelazan y repiten en simetría hasta cuatro veces formando una trama cuadrangular que acoge en su centro otra estrella de ocho. La reiteración de este motivo en el conjunto del arrimadero formaría un diseño geométrico sin fin, en el que se alternarían al tresbolillo estrellas negras y verdes, definiéndose con nitidez el resto de las figuras poligonales al haber sido pintadas en distintos colores (negro, melado y verde).

Las características expuestas vuelven a indicarnos que se trata de una producción toledana, sobre todo por la tonalidad del barro (ferruginoso), a pesar de que este modelo de azulejo fue también realizado en Aragón, tanto en Muel como, probablemente, en Cadrete. En Toledo se conservan todavía ejemplos en los mismos conventos de San Clemente y Santo Domingo el Antiguo, ya citados con anterioridad. En cuanto a su fábrica en los obradores muelanos está confirmada por la aplicación de piezas iguales entre las labores de ladrillo de la torre de Utebo (Zaragoza, 1544), junto con otros modelos de azulejería del mismo tipo que aparecen bizcochados entre los materiales de desecho de sus testares<sup>32</sup>. Sin embargo, ambas producciones se diferencian por el color del barro, por el peso de las piezas y por los colores aplicados, pues los azulejos de Toledo<sup>33</sup> presentan por lo general una pasta rojiza oscura y se pintan en blanco, negro, verde y melado, en tanto que los azulejos de Muel muestran por lo común un barro más claro, pajizo por el exterior y entre rosado y rojizo fuerte por el interior, son menos pesados y pueden estar pintados en hasta cinco colores, añadiendo a los anteriores el azul.

El azulejo n.º 3 (fig. 3, colección Ayuntamiento de Zaragoza) constituye una pieza de arrimadero completa (15 x 17,5 x 2 cm), de barro ferruginoso, como las anteriores. Sin embargo la policromía es distinta, combinando en esta ocasión verde, azul, melado y blanco, y su decoración también, pues procede de los repertorios renacentistas. Presenta una

<sup>32</sup> ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, ob. cit., 2002, vol. II, pp. 211-253, figs. 352-361.

<sup>33</sup> AGUADO VILLALBA, José, ob. cit., 1979, lám. III-R; MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, ob. cit., 1991, fig. 361; y RAY, Anthony, ob. cit., 2000, fig. 746, p. 333.



1

2



3

4



*Figs. 1 a 4. Azulejos procedentes de la Torre Nueva de Zaragoza. Colección Ayuntamiento de Zaragoza y colección Joaquín Lizana, Huesca (fig. 2).*

cenefa seguida de flores de cuatro pétalos inscritas en rectángulos, encima de la cual se dispone una mesa sobre la que apoyan cuatro hojas con los extremos enrollados, dispuestas en simetría, las superiores flanquean un bucráneo (cabeza de buey con cintas colgadas) y las inferiores sostienen medias fuentes de amplia taza gallonada y remate central en forma de templete. Se trata pues de un azulejo de remate, de formato ligeramente horizontal, que completaría y repetiría el motivo descrito como conclusión del paño ornamental principal desarrollado en el arrimadero en el que se aplicó.

Se conservan piezas iguales entre la azulejería de arista de Toledo, fechadas —por lo general— bastante tardíamente al suponer que este tipo de motivos «al romano» llegaron avanzado el Quinientos<sup>34</sup>. Personalmente creo que no es así, que el repertorio renacentista se introdujo muy pronto en los muestrarios usados por los azulejeros que produjeron esta técnica en Castilla, Andalucía y Aragón, como lo demuestra el examen detallado de la documentación y de las obras conservadas *in situ*. En efecto, en una comanda toledana de encargo de obra fechada en 1525, entre dos alfareros de Toledo —Diego y Francisco de Mendoza— y un vecino de Madrid —Pedro Laso del Castillo—, los primeros se comprometían a producirle al segundo un total de 6.000 azulejos, entre los cuales se citaban unos de lazo (a esta tradición islámica parecen corresponder los que se describen en el documento como «de la labor que llaman de veynte y ocho») y otros de temática renacentista (dentro de los que habría que situar los denominados «ochavados» y «de candiles (que) han de ser vedriados blancos con una rosa en medio redonda cada uno»)<sup>35</sup>. Esta noticia se complementa con la revisión de los motivos decorativos que aparecen en algunos conjuntos fechados, que —como los del convento de San Juan de la Penitencia en Toledo, fundado en 1514 por el cardenal Cisneros— mostraban la combinación de ambos repertorios, con lacerías de tradición islámica unos y motivos renacentistas otros, tal como aparecían en un frontal desaparecido del citado convento, en el que el paño ornamental de estrellas de dieciséis iba bordeado por varias cenefas con palmetas y otros temas<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel, ob. cit., 1954, lám. XV-A; AGUADO VILLALBA, José, ob. cit., 1979, lám. IX-H; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, ob. cit., 1989, fig. 113, pp. 136-137; MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, ob. cit., 1991, fig. 375; y RAY, Anthony, ob. cit., 2000, fig. 800, p. 343. Aguado fecha estos azulejos a comienzos del siglo XVII, Martínez Caviro en la primera mitad del siglo XVI y Ray entre 1550-1575.

<sup>35</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ, ob. cit., 1954, p. 36, documento transcrito que incluye en su publicación sin ningún comentario, como «Apéndice a la azulejería toledana (Copia de un curioso dato del Archivo de Protocolos de Toledo)».

<sup>36</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel, ob. cit., 1954, lám. XI-B.

Esto mismo sucedía en Aragón, donde en las dos primeras décadas del siglo XVI se estaban compaginando ambos muestrarios decorativos. Así, en 1516, en la capitulación para la obra de la capilla del secretario real Miguel Pérez de Almazán, en Zaragoza, se precisaba que su decoración fuera con follajes y con mazonería «al romano» y que «estuvieran chapados de azulejos el altar y las gradas, la capilla completa y el patio que esta delante della», con «la labor» que escogiera el encargante, decoración para la que se dieron muestras a los alfareros y que, previsiblemente, fue también «al romano» para armonizar con el resto del conjunto<sup>37</sup>. Poco tiempo después, algunos azulejeros, como el alemán Cristóbal Biber (o Vitvier, Vivier, Vutver) de Augusta, instalado en la capital aragonesa y asociado desde 1529 con Iñigo de Tendilla, azulejero moro de Cadrete, pudieron haber jugado un importante papel en la ampliación de la nueva temática clásica<sup>38</sup>.

En conclusión, ambas tradiciones ornamentales (islámica y cristiana, ésta última tanto de pervivencia gótica o «al moderno» como renacentista o «al romano») se compaginaron desde comienzos del siglo XVI, en una hibridación que es característica del arte mudéjar, y en la que sólo a partir de la segunda mitad del siglo se irá imponiendo los temas llegados de Italia.

Del modelo de azulejo n.º 4 (fig. 4, colección Ayuntamiento de Zaragoza) se conservan dos piezas, una entera (14,5 x 14,5 x 2 cm) y otra partida (14,5 x 10 x 2 cm), repitiéndose en ambas las mismas características técnicas de los azulejos precedentes. Este modelo aparece pintado en blanco, verde, melado y azul, y muestra una flor abierta de ocho pétalos inscrita en un círculo anudado a otros cuatro medios círculos menores, dispuestos en los dos ejes transversales. La composición se completaría en el conjunto del arrimadero, donde la repetición de este motivo permitiría obtener una trama de círculos grandes anudados vertical y horizontalmente a otros más pequeños, que cobijarían flores abiertas de ocho y cuatro pétalos, motivo que aparece igualmente en los huecos de fondo. Por tanto, aunque el tema en sí puede calificarse como renacentista, la concepción general de trama sin fin basada en la repetición y alternancia de unos mismos motivos puede considerarse como derivación de la concepción estética islámica. Pueden verse composiciones idénticas en algunas yeserías mudéjares toledanas, como por ejemplo la que aparecía en uno de los tableros del antiguo púlpito de Santo Domingo el Real —mue-

<sup>37</sup> ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, ob. cit., 2002, vol. II, p. 213, nota 305.

<sup>38</sup> ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, ob. cit., 2002, vol. II, p. 218.

ble no conservado y conocido sólo a través de fotografías—, fechado hacia comienzos del siglo XVI<sup>39</sup>.

Este modelo de azulejo se encuentra asimismo entre los toledanos que han sido publicados por Escrivá de Romaní, Aguado, Martínez Caviro o Ray<sup>40</sup>, entre los que se hallan los conservados todavía *in situ* en el monasterio de Santo Domingo el Real de Toledo (solería con piezas bizcochadas y arrimaderos) y en el convento de San Clemente, de esta misma ciudad (en sillones chapados de azulejos).

El azulejo n.º 5 (fig. 5, colección del Ayuntamiento de Zaragoza), fue pieza de remate, de ahí su formato rectangular (7,2 x 14 x 2 cm), y muestra la misma pasta rojiza oscura. Presenta un motivo renacentista de follajes adaptados a un diseño de doble S en simetría, unidos en el eje central y en los extremos por anillas; va perfilado por dos bandas horizontales de color y está pintado en blanco, verde, melado y azul.

Menos frecuente que los anteriores, este modelo de azulejo de arista ha sido publicado como toledano por Escrivá de Romaní<sup>41</sup>.

El azulejo n.º 6 (fig. 6, colección Ayuntamiento de Zaragoza) es una pieza cuadrada, que incluye la cuarta parte de un motivo completo (11 x 11 x algo menos de 2 cm). Las medidas de este azulejo son algo más pequeñas que las de las piezas cuadradas toledanas vistas con anterioridad, es menos pesado, al igual que es distinta su pasta, de una tonalidad exterior pajiza e interior de rosada a teja.

Las referidas características y el tema ornamental que a continuación describiré nos indican que se trata de un azulejo de arista zaragozano, del tipo que se obró sobre todo en Muel, aunque también en Cadrete, en María de Huerva e, incluso, en Zaragoza, en el siglo XVI. De hecho se trata de uno de los motivos renacentistas más difundidos en Aragón, que presenta (estando completo) una decoración vegetal formada por una flor abierta, dibujada en el centro de un marco mixtilíneo cuyo trazado no llega a cerrarse del todo para unirse en cuatro puntos con el mismo tema repetido en las hileras de piezas siguientes; en los huecos resultantes entre ellos se dispone una pequeña flor abierta de diseño radial.

---

<sup>39</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, *Mudéjar toledano. Palacios y conventos*, Madrid, 1980 (1.ª ed.), fig. 360.

<sup>40</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel, ob. cit., 1954, láms. XVII y XVIII; AGUADO VILLALBA, José, ob. cit., 1979, lám. VIII-C; MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, ob. cit., 1980 (1.ª ed.), figs. 258, 331, 333, 337 y 338; MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, ob. cit., 1991, figs. 365, 368 y 370; y RAY, Anthony, ob. cit., 2000, fig. 799, p. 342.

<sup>41</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel, ob. cit., 1954, lám. XVI, abajo. Las medidas que aporta (p. 25) de 7 x 13 cm. son también aproximadamente coincidentes (las piezas no son casi nunca exactamente iguales y suelen mostrar mínimas diferencias como éstas).

Esta fórmula de unir cuatro azulejos iguales para conformar un motivo completo y de repetirlos tantas veces cuantas hiciera falta para componer el paño decorativo principal de un arrimadero era descrita en la documentación de la época del siguiente modo: «tres rosas de azulejos archetados que son seis hiladas de alto», número que se aumentaría en la proporción indicada en función del número de «rosas» (es decir, cuadros decorativos completos) que se quisieran obtener, las cuales irían perfiladas por debajo mediante otros azulejos rectangulares que eran designados en los contratos de obra como «cintas o cintillas», y en su acabamiento superior por otras «cintas o cintillas» iguales, seguidas a menudo por dos hiladas de azulejos «de friso» (con grifos y jarrones), y siempre por otros azulejos cuadrados o rectangulares de remate denominados por lo general como «coronas»<sup>42</sup>.

El motivo ornamental de este azulejo se encuentra entre los excavados en Muel<sup>43</sup>, y se conserva *in situ* en numerosos edificios con diseños idénticos o con algunas variantes, lo que se explica tanto por haberse producido a la vez en diferentes alfares zaragozanos como por el hecho de que el desgaste de los moldes determinaba que se fueran reponiendo periódicamente, cambiando ligeramente su dibujo. De este tipo los hay en la ermita de la Virgen del Aguila, en Paniza (hacia 1532), en la torre de Utebo (1544), en el monasterio de Veruela (1548-1553), en el convento de las Canonisas del Santo Sepulcro (hacia 1560) y en La Seo de Zaragoza (documentados entre 1557 y 1582, se encargaron para diferentes lugares de la catedral a varios azulejeros de Muel, Cadrete y María de Huerva), en las iglesias de San Pablo (1571-1572, encargados a los obradores de María de Huerva) y de San Carlos (hacia 1585) en la capital aragonesa, en el palacio de los condes de Argillo en Sabiñán (último tercio del siglo XVI), en la parroquial de Villanueva de Huerva (siglo XVI), en la iglesia de las Santas Justa y Rufina de Maluenda y en la parroquial de Torralba de Ribota (2.<sup>a</sup> mitad del siglo XVI) o en el palacio de los duques de Híjar en Épila (hacia el 1600), así como en otras muchas localidades más<sup>44</sup>.

El azulejo n.º 7 (fig. 7, colección del Ayuntamiento de Zaragoza) es una pieza de remate, una de las designadas documentalmente como «coronas» y de ahí su forma rectangular (13,2 x 11 x algo menos de 2 cm).

<sup>42</sup> ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, ob. cit., 2002, vol. II, p. 211-253, y vol. I, pp. 183-193.

<sup>43</sup> ALMAGRO, Martín y LUBIÁ, Luis María, *C.E.R.Á.M.I.C.A. (Aragón-Muel)*, Barcelona, 1952, n.º 2501 a 2504.

<sup>44</sup> ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, ob. cit., 2002, vol. II, figs. 359, 367, 370, 371, 373, 374, 375, 382, 384 y 390.



5



6



7



8

*Figs. 5 a 8. Azulejos procedentes de la Torre Nueva de Zaragoza.  
Colección Ayuntamiento de Zaragoza.*

Sus características técnicas coinciden con las de los azulejos anterior y siguiente, mostrando los mismos colores y tonalidad que aquellos (blanco, verde, melado y azul) y una decoración vegetal, en forma de capullo o flor cerrada, rodeada en simetría por hojas y pequeñas cintas acabadas en voluta.

Este modelo suele aparecer asociado al del paño ornamental antes descrito (n.º 6), se encuentra igualmente entre la piezas que Almagro y Llubiá extrajeron en la excavación de los testares de Muel<sup>45</sup>, conservándose numerosos ejemplos *in situ*, algunos de ellos documentados, que nos demuestran que se fabricó también en Cadrete, en María de Huerva y en Zaragoza, con el mismo o con parecidos diseños. Entre los edificios en los que todavía se encuentra en su localización original están los ya enumerados antes para el azulejo precedente<sup>46</sup>, y algunos otros más.

Finalmente, el azulejo n.º 8 (fig. 8, colección Ayuntamiento de Zaragoza) se usaría asimismo como pieza de enmarque de un paño ornamental, correspondiendo a la tipología que era descrita en la documentación como «cinta y cintilla» (7 x 16 x 2 cm). Presenta en este caso una composición de cintas blancas enlazadas de perfil semicircular y recto que conforman eslabones destacados sobre un fondo amarillo-melado, a la vez que componen una trama geométrica en cuyo interior y huecos resultantes se inscriben alternativamente una flor completa verde o dos medias flores en azul. La suma de varios azulejos iguales en el conjunto general del arrimadero compondría una cenefa seguida, perfilada horizontalmente por finas bandas de color verde.

Este modelo es menos habitual que los dos anteriores, conservándose algunos ejemplos reutilizados en una de las capillas de la iglesia parroquial de Santa María de Ateca, cerca de Calatayud<sup>47</sup>. Pero, curiosamente este tipo de azulejo se guarda también en algún museo nacional<sup>48</sup> y en colecciones extranjeras<sup>49</sup>, componiendo paneles decorativos con otros modelos de azulejos de arista típicamente zaragozanos (Muel, Cadrete,

<sup>45</sup> ALMAGRO, Martín y LLUBIÁ, Luis, ob. cit., 1952, n.º 2516-2527.

<sup>46</sup> Véase nota 44.

<sup>47</sup> Éste y otros muchos modelos ornamentales forman parte del *corpus* de azulería de arista aragonesa sobre el que estoy trabajando desde hace varios años.

<sup>48</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, ob. cit., 1991, fig. 247. Constituyen un fragmento de arrimadero propiedad del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid, que parece haber sido desmontado del mismo conjunto del que proceden los ejemplos de colección particular citados en la nota siguiente.

<sup>49</sup> RAY, Anthony, ob. cit., 2000, 956 y 957-8, p. 378. Dos paneles de azulejos que se citan como pertenecientes a una misma colección (la de «Monsieur Stanislas Baron») y que debieron formar parte de un mismo arrimadero, el mismo además del que parece proceder el panel montado en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid.

María de Huerva, Zaragoza), sin duda extraídos en todos los casos de un mismo arrimadero desaparecido.

Como resultado de este estudio podemos volver a las conclusiones que esbozaba inicialmente. Que todas las piezas se emplearon para el revestimiento mural, en forma de arrimaderos. Que nos encontramos ante dos grupos diferenciados de azulejos: uno que parece de producción toledana (o de imitación toledana), que pudo haberse encargado al acabarse la construcción de la torre, hacia 1512 o en los años inmediatamente siguientes; otro que es sin duda de producción aragonesa, que debió completar (más que reponer) los arrimaderos colocados poco antes, que podría fecharse hacia finales del segundo tercio del siglo XVI y que debió haberse encargado a alguno de los alfares próximos a la capital: Cadrete, Muel o María de Huerva.

La doble procedencia expresada nos obliga a que nos planteemos algunas reflexiones acerca de su lugar de producción en el contexto de las relaciones artísticas entre Toledo y Zaragoza en el tránsito al Quinientos y primeras décadas del siglo, y que analicemos igualmente los repertorios ornamentales en uso en los talleres mudéjares.

#### **IV. Reflexiones acerca del lugar de producción en el contexto de las relaciones artísticas entre Toledo y Zaragoza, y análisis de los repertorios decorativos mudéjares**

La clasificación de un grupo de estos azulejos como castellano (n.<sup>os</sup> 1 a 5) hace suponer su adquisición a los obradores de Toledo. En principio esta conclusión no constituye un hecho del todo excepcional pues se inscribiría en un contexto de relaciones artísticas castellano-aragonesas documentado y, en parte, conocido.

Tal como ya han publicado y están investigando en la actualidad los profesores Jesús Criado Mainar y Javier Ibáñez Fernández, los primeros testimonios de estas relaciones se encuentran en algunas de las obras que se están construyendo en la capital aragonesa en torno al 1500: el palacio de la Aljafería y el monasterio jerónimo de Santa Engracia, ambas de patronato real, y La Seo, ejemplos en los que está documentado el trabajo de varios pintores castellanos, concretamente toledanos, realizando diversas labores de pintura en las que, a menudo, el nuevo ornato «al romano» se combina con otros motivos «al moderno» y «a la morisca»<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> CRIADO MAINAR, Jesús e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, La introducción del ornato «al romano» en el primer renacimiento aragonés, *ARTIGRAMA*, 18, Departamento de Historia del Arte, Univer-

Entre las referencias más tempranas nos interesan especialmente las que nos aportan la obras del monasterio de Santa Engracia de Zaragoza<sup>51</sup>, en las que en el paso al siglo XVI y de la mano del maestro Gabriel Gombau se desarrollará una fábrica mudéjar en la que —entre otros artífices— intervinieron los hermanos Juan y Luis de Santa Cruz, «maestros de aljez y rejola» llegados desde Toledo en 1513, contratados por fray Martín Vaca, monje profeso del monasterio toledano de Santa María de la Sisle, que había sido nombrado dos años antes prior «por ser habil, y entendido de Arquitecturas y Obras». Los hermanos Santa Cruz pactaron con él la realización de diversos trabajos «al romano y a la morisca» —bien documentadas por Jesús Criado Mainar— que parecen muy relacionados con lo que se estaba haciendo o se haría en diversos recintos conventuales toledanos al filo del 1500, combinándose aquí —como en aquellos— vistosas labores de madera, yeso y cerámica. Así se deduce de algunas de las descripciones de las dependencias del monasterio zaragozano desaparecido que conocemos a través del padre Martón, en las que —por ejemplo— al relatarnos cómo era la estancia de ingreso al Capítulo, destacaba su techumbre de madera en forma de bóveda ochavada o le llamaba especialmente la atención su «vistoso pavimento de baldosas y azulejos de figuras enlazadas»<sup>52</sup> (el cual debemos imaginar como una alfombra cerámica en la que se combinaban piezas bizcochadas y azulejos vidriados), que podemos relacionar con los materiales y labores presentes todavía en los interiores de los conventos toledanos de San Clemente o de Santo Domingo de Silos o el Antiguo, así como con otras muchas obras realizadas en Toledo en este mismo siglo XVI<sup>53</sup>.

Pero, además, ya antes de la llegada de estos dos maestros toledanos, los azulejos producidos en Cadrete (Zaragoza) desde 1501 para las obras de este conjunto monástico, encargados a los maestros moros Amet Ferrero y su hijo Mahoma de Tendilla (a los que se les continuarían solicitando diversas partidas cerámicas en 1505, 1509 y 1514)<sup>54</sup>, se habían hecho con las decoraciones de almenas, soguedos y lacerías que eran exigidas en la correspondiente capitulación, es decir con temas de clara inspiración nazarí, similares a los que por estas mismas fechas se estaban

---

sidad de Zaragoza, 2003, pp. 293-340. Ambos investigadores están a punto de publicar un estudio más extenso sobre el tema.

<sup>51</sup> CRIADO MAINAR, Jesús, La fábrica del monasterio jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza, 1492-1517, *Revista ARTIGRAMA*, 13, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 253-276.

<sup>52</sup> CRIADO MAINAR, Jesús, ob. cit., 1998, pp. 262-263, nota 39.

<sup>53</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, ob. cit., 1980.

<sup>54</sup> ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, ob. cit., 2002, vol. II, pp. 217-218 y vol. I, pp. 183-185.

aplicando en la azulejería de arista toledana (también en la sevillana), lo que era una vez más expresión de los intercambios existentes entre el mudéjar de Toledo y Zaragoza.

Estas relaciones en el campo de la azulejería las volvemos a encontrar algo después en las obras de la catedral de Huesca, en las que de nuevo —entre 1522 y 1525— se solicitaba la intervención de los azulejeros de Cadrete, Mahoma Tendilla, Alí Sotillo y Mahoma el Toledano; el apodo de este último debía estar directamente relacionado con su lugar de procedencia y la obra que hicieron —consistente en la fábrica de «azulejos, cintas y triángulos», «cadenillas, xairas y cinticas», pintadas en cinco colores y con lacerías (se dice «los (azulejos) quadrados de lazo y pintados» y «las cinticas de lazo») — volvía a mostrarnos las similitudes entre la azulejería de arista toledana y zaragozana. Esta relación se repetirá también en el caso de los obradores de Muel, cuya azulejería de arista presenta asimismo diseños coincidentes con los de la azulejería de arista toledana, tal como queda demostrado a través de algunas piezas de desecho de sus testares y por los motivos que presentan algunas de sus obras conservadas, como los azulejos insertados en la torre de Utebo, en 1544, uno de cuyos modelos repite con otra policromía el del azulejo n.º 2 de los conservados de la Torre Nueva de Zaragoza<sup>55</sup>.

Lo hasta aquí expresado sirve para contextualizar la posible compra de azulejos a Toledo dentro de un marco más amplio de relaciones entre los talleres mudéjares de las capitales castellana y aragonesa, pero, tal posibilidad, choca con el hecho demostrado de la importancia adquirida por el alfar de Cadrete en estos mismos años, que aparece abasteciendo de azulejos a todas las obras de envergadura que se estaban levantando en Zaragoza. Así —para medir su actividad— es preciso que repasemos algunos de sus encargos documentados, ligados siempre al obrador de una misma familia de azulejeros moros que se van sucediendo en el tiempo. Se inicia con los ya mencionados Amet Ferrero y su hijo Mahoma de Tendilla, que generalmente se nombran como «habitantes de Cadrete en la ribera dela Guerba dela Señoría del Abbat del Monasterio de Sancta Fe», citándose también en alguna ocasión el segundo de ellos como vecino

---

<sup>55</sup> ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, ob. cit., 2002, vol. II, pp. 218-220, figs. 346, 353-356, 361. Estas similitudes y exacta coincidencia de algunos de los motivos ornamentales de las azulejerías de arista de Muel y Toledo debe ser estudiada en profundidad para saber realmente cómo fueron dichos intercambios, ya que algunas de las decoraciones plasmadas en la azulejería zaragozana son repetición exacta en técnica de arista de las que se habían hecho antes pintadas a pincel y en prearista en los azulejos, también aragoneses, de las solerías del palacio de la Aljafería de Zaragoza (1492-1495), tal como puede verse comparando la fig. 227 con la fig. 353, y la fig. 230 con la fig. 356 (ob. cit., 2002, vol. II).

de Cuarte (población lindante con la anterior en el camino hacia Zaragoza) y «vasallo del lugar de Sancta Fe». Estos azulejeros se hicieron cargo de la producción de toda la cerámica que se precisó en las obras del monasterio de Santa Engracia, desde el encargo que se firmaba mediante capitulación fechada el 2 de julio de 1501 para hacer todos los azulejos que se necesitasen en los dos años siguientes, hasta nuevas partidas cerámicas que se protocolarizarían con el segundo de ellos en los años 1505 (ladrillos para la sacristía y entrada a ella, para la escalera y para las mesas), 1509 (varios encargos de alcaduces para las conducciones de agua, vidriados y sin vidriar), y, probablemente, 1514, coincidiendo con los trabajos de los maestros de obras Juan Gombau y Juan Botero que, entre otras cosas, se encargaron de «alizeyar los ventanales de azulejos»<sup>56</sup>.

A la vez, Mahoma de Tendilla recibía pagos por diferentes partidas de azulejos para La Seo de Zaragoza, en noviembre de 1513 (95, 61 y 95 docenas de piezas), consignándose también en uno de los registros de su Libro de Fábrica el gasto del emisario enviado hasta Cadrete para recoger en su obrador «los lazos que faltaron para enladrillar el Capítulo»<sup>57</sup>, dato interesante que nos da a conocer su labor ornamental y que permite que los relacionemos con algunos de los azulejos reutilizados que todavía se conservaban en diferentes capillas de la catedral antes de que fueran extraídos con motivo de su restauración<sup>58</sup>. Sus decoraciones con temas estrellados vuelven a mostrarnos las coincidencias entre los modelos de azulejería de arista fabricados en los obradores de Toledo y de Cadrete.

En 1517, el mismo Mahoma Tendilla firmaba comanda con Ochoa de Marquina, infanzón mercader de Zaragoza, como reconocimiento de un avance de pago por obra que se había comprometido a hacer<sup>59</sup>. Poco después, entre 1522 y 1525, el mismo Mahoma de Tendilla, Alí Sotillo (que ya aparecía citado en Cadrete en 1509) y Mahoma el Toledano (sólo nombrado en la primera fecha indicada) eran contratados —por mediación de maestre Damian Forment— y juraban —«por villeille alladí»— producir la cuantiosa azulejería que se necesitó para la obra de La Seo

<sup>56</sup> ÁLVARO ZAMORA, ob. cit., 2002, vol. II, ver nota 54. También AHPZ, Notario Alfonso Francés, 1505, 8 de febrero, s/f; el mismo, 1509, 7 de mayo, fol. 71 v-72 r, y 3 de julio, fol. 83r-v. Agradezco a Javier Ibáñez Fernández que me haya aportado estas tres noticias inéditas.

<sup>57</sup> IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Arquitectura aragonesa del Quinientos. Tradición y modernidad en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005 (en prensa), capítulo: La ampliación de la Seo de Zaragoza, nota 89 (1513, Archivo de La Seo, Albaranes de Fábrica, 20-XI-1513 y 28-XI-1513; y Libro de Fábrica, s/f, 21-XI-1513).

<sup>58</sup> ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, *Cerámica decorativa y azulejería en La Seo de Zaragoza*, en AA. VV., *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998, pp. 379-395, espec. pp. 391-392.

<sup>59</sup> AHPZ, Notario Juan Arruego, año 1517, 26 de mayo, fol. 230 v.

de Huesca, que —tal como detalla la documentación— vuelve a mostrarnos el predominio de las decoraciones de lazo en los azulejos, muy vinculadas pues con las producciones toledanas y sevillanas de la época. En los documentos más tardíos se mencionaba también a otro azulejero, Alí de Tendilla, hijo del primero citado, como incorporado ya al obrador familiar instalado en la localidad zaragozana de Cadrete.

Pero todavía conocemos a un miembro más de la familia, Iñigo Tendilla, que activo también en el lugar de Cadrete, firmaba en 1529 un contrato de compañía con el azulejero Cristóbal Biber (también Vitver, Vivier, Vutver) de Augusta, vecino de Zaragoza, maestro foráneo que probablemente aportó a su taller un más amplio y avanzado repertorio renacentista y que quizás le permitiera intervenir en la fabricación de azulejos que contratara el alemán, en 1531, para «la obra y casa de Juan Coloma» en la capital aragonesa<sup>60</sup>.

Con todas estas noticias hemos querido demostrar la importancia del alfar de Cadrete, el hecho de que la familia Tendilla monopolizó la producción de azulejos destinada a las obras más importantes de Zaragoza y Huesca en el primer tercio del siglo XVI (las documentadas del monasterio de Santa Engracia, las catedrales de ambas ciudades y, probablemente, de La Aljafería, donde hubo azulejos iguales a los de La Seo zaragozana) y la circunstancia de que debieron por ello de contar con un obrador que estaba en condiciones de fabricar una gran cantidad de azulejos. Por todo ello parece raro que a la hora de encargar la cerámica necesaria para la obra de la Torre Nueva de Zaragoza, levantada a la vez que las anteriores, se pensara en su adquisición en Toledo. En este sentido, aunque el análisis visual de los azulejos conservados (n.ºs 1 a 5) —de acuerdo a la tonalidad de su pasta, peso, medidas y modelos ornamentales— hace que los clasifiquemos como toledanos, sin embargo creemos que para una clasificación totalmente segura sería necesario acudir a un análisis químico, que debería efectuarse en comparación con el realizado previamente sobre piezas documentadas de los obradores de Toledo y Cadrete.

En todo caso, la idea que por el momento proponemos de la procedencia toledana de estos azulejos requiere también una explicación. Ésta podría estar relacionada con el hecho de que el maestro Gabriel Gombau dirigió tanto las obras del monasterio de Santa Engracia como las de la Torre Nueva (desde 1500 en la primera y entre 1504 y 1512 en la segunda), con la circunstancia añadida de que el maestro Brahem Mon-

---

<sup>60</sup> ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, ob. cit., 2002, vol. II, pp. 218-220.

ferriz también aparece asociado a ambas fábricas (recordemos que el encargo de azulejos para Santa Engracia contratado en 1501 con Amet Ferrero y Mahoma de Tendilla, de Cadrete, se ponía bajo la supervisión de éste y del anterior maestro) y con el dato concreto de que, al poco de acabarse la segunda obra, en el año 1514, eran contratados para trabajar en el monasterio jerónimo los hermanos Juan y Luis de Santa Cruz. Estos «maestros de aljez y rejola» toledanos pudieron haber traído desde la ciudad castellana de la que procedían algunos de los materiales que precisaban para la «obra rica de morisco o de romano» que proponían hacer, sobre todo considerando la hipótesis de que tuvieran otro hermano con el oficio de azulejero en Toledo, el Pedro de Santa Cruz que es reseñado en 1514 entre la nómina de alfareros activos en esa ciudad<sup>61</sup>. De este modo la relación existente entre Gombau y Monferriz y los Santa Cruz podría explicar la adquisición de azulejos toledanos, de una producción cerámica destinada al revestimiento que por otra parte en esas mismas fechas contaba con bastante difusión como queda expresado a través de encargos de obra destinados a Madrid (1525)<sup>62</sup> u otras ciudades o por su extensivo uso en obras tan relevantes como el castillo de Coca, en Segovia<sup>63</sup>.

Por otra parte, el estudio de los dos grupos de azulejos conservados de la Torre Nueva permite que propongamos la reconstitución hipotética de cómo pudieron ser las composiciones ornamentales completas de sus revestimientos parietales. Así, las piezas más tempranas ligadas a la producción toledana (1512 o años inmediatamente siguientes) muestran que se pudieron trazar tres paños decorativos distintos. En el primero (a partir del azulejo n.º 1, fig. 9) se repetirían ruedas o estrellas de dieciséis inscritas en una trama cuadrangular mayor también de lazo con estrellas secundarias de ocho en las diagonales, tal como se ordenaron en un frontal de altar del desaparecido convento de San Juan de la Penitencia, en Toledo<sup>64</sup> (fig. 10). La segunda (a partir del azulejo n.º 2, fig. 11) reuniría una composición general de estrellas de ocho puntas con brazos acabados en crucetas entrelazadas en una trama sin fin que acogería en su interior estrellas de ocho puntas negras y verdes, alternadas al tresbolillo, tal como —por ejemplo— aparece en el arrimadero que flan-

<sup>61</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel, ob. cit., 1954, p. 30, nota I.

<sup>62</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel, ob. cit., 1954, p. 36.

<sup>63</sup> VILLANUEVA ZUBIZARRETA, Olatz, *Colección de azulejería del castillo de Coca*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001. Alguno de los modelos del castillo de Coca es igual a otro de los conservados de la Torre Nueva de Zaragoza: el CC/72, p. 94 y el azulejo n.º 2, respectivamente.

<sup>64</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel, ob. cit., 1954, lám. XI-B.



Fig. 9. Reconstitución de un paño ornamental de arrimadero de la Torre Nueva de Zaragoza.



Fig. 10. Frontal de altar del monasterio de San Juan de la Penitencia, en Toledo (desaparecido)  
(Ilustración tomada de Manuel Escrivá de Romaní, 1954).

quea la puerta de la Sala Capitular del convento de Santo Domingo el Antiguo, en Toledo<sup>65</sup> (fig. 12). La tercera (a partir del azulejo n.º 4, fig. 13) mostraría un diseño de círculos grandes anudados a otros círculos más pequeños, en una trama sin fin que se prolongaba vertical y horizontalmente, y que se completaba con la inserción de flores abiertas de más o menos pétalos en todos los espacios resultantes, igual a la que se aplicó en los arrimaderos del convento de Santo Domingo el Real, en Toledo<sup>66</sup> (fig. 13).

Estos tres paños ornamentales irían a su vez perfilados por otros azulejos rectangulares que, a modo de cenefas continuas, cerrarían las composiciones principales descritas, papel que debió tener la cinta de follajes en simetría conservada (azulejo n.º 5, fig. 5), y estarían rematados por otras piezas mayores con las que se concluiría el arrimadero por su parte superior, las llamadas «coronas» en la documentación aragonesa, función para la que se destinaría la pieza con follajes, bucráneos y fuentes llegada hasta nosotros (azulejo n.º 3, fig. 3).

De esta manera en estos primeros arrimaderos de la Torre Nueva se reunieron dos repertorios de tradición islámica y renacentista. Esta dualidad ornamental no fue sin embargo incompatible pues, en realidad, es lo que se estaba haciendo en esos mismos años en el arte toledano y zaragozano, en los que los alarifes activos reunían decoraciones de ambas orientaciones y repertorios góticos, que eran respectivamente designados en la documentación como «a la morisca», «al romano» y «al moderno». Es la síntesis mudéjar que proponían hacer los hermanos Juan y Luis de Santa Cruz en el contrato de trabajo que firmaban en 1514 con el monasterio de Santa Engracia de Zaragoza, lo que se desprende también que se hizo a juzgar por las descripciones que tenemos de él (como las ya citadas del padre Martón), lo que se hacía y todavía puede verse en los muchos conventos toledanos coetáneos de los que hemos hecho ya referencia antes, y lo que conocemos a través de las azulejerías de arista conservadas en su disposición original en las que la combinación de estos dos muestrarios se encuentra desde las primeras décadas del Quinientos.

El otro grupo de azulejos (piezas n.ºs 6 a 8, figs. 6 a 8), de producción aragonesa obrada en algunos de los alfares próximos a Zaragoza, muestra por sus decoraciones una cronología que lo sitúa hacia el segundo tercio del siglo XVI, seguramente hacia fines de él dado el carác-

<sup>65</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, ob. cit., 1980, fig. 264.

<sup>66</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, ob. cit., 1991, fig. 370.

ter algo tardío de uno de sus motivos (azulejo n.º 8, fig. 8). En este caso, la reconstitución del arrimadero que compuso (a partir del azulejo n.º 6, fig. 6) repetiría en el paño ornamental principal una serie de flores abiertas de ocho pétalos inscritas en marcos mixtilíneos unidos, tangencialmente, por cuatro puntos a los inmediatamente siguientes, de modo que se configuraba una trama sin fin que se rellenaba de similares diseños florales en los huecos resultantes, no dejando ni un solo espacio vacío. Esta traza ornamental es una de las más habituales de la azulejería de arista zaragozana (tal como ya ha quedado expresado con anterioridad), conservándose ejemplos de ello en La Seo de Zaragoza, conjunto que es además la mejor demostración de que los mismos modelos se fabricaron sin apenas variaciones en los alfares de Muel, Cadrete y María de Huerva, pues los pedidos de azulejos a los obradores de los Lançari, los Aragón y los Alborxe se suceden entre 1557 y 1582<sup>67</sup> (fig. 14). Este arrimadero iría perfilado por otros azulejos rectangulares, que a modo de «cinta» o cenefa seguida bordearían el paño decorativo principal, función que correspondió a otra de las piezas conservadas (azulejo n.º 8, fig. 8), y se remataría en su parte superior por un friso compuesto por dos hiladas de azulejos en las que se alternarían motivos clásicos de «grifos o águilas» y jarrones (éstos no conservados pero, sin duda, existentes), seguido de una nueva «cinta de azulejos» igual a la antes descrita (azulejo n.º 8, fig. 8) y concluido por una «corona» de capullos cerrados (azulejo n.º 7, fig. 7). Así nos lo describe la documentación y ésta es la disposición que muestran los muchos arrimaderos que todavía se conservan *in situ*<sup>68</sup>. En este caso los motivos son renacentistas, prueba de la adopción, adaptación y progresivo predominio de los muestrarios clásicos en el arte mudéjar a lo largo del siglo XVI, pero la técnica cerámica y la idea general de forro mural abigarrado, colorista y brillante constituye una derivación de los últimos revestimientos andalusíes.

## V. La influencia de la cerámica nazarí y los maestros de obras mudéjares

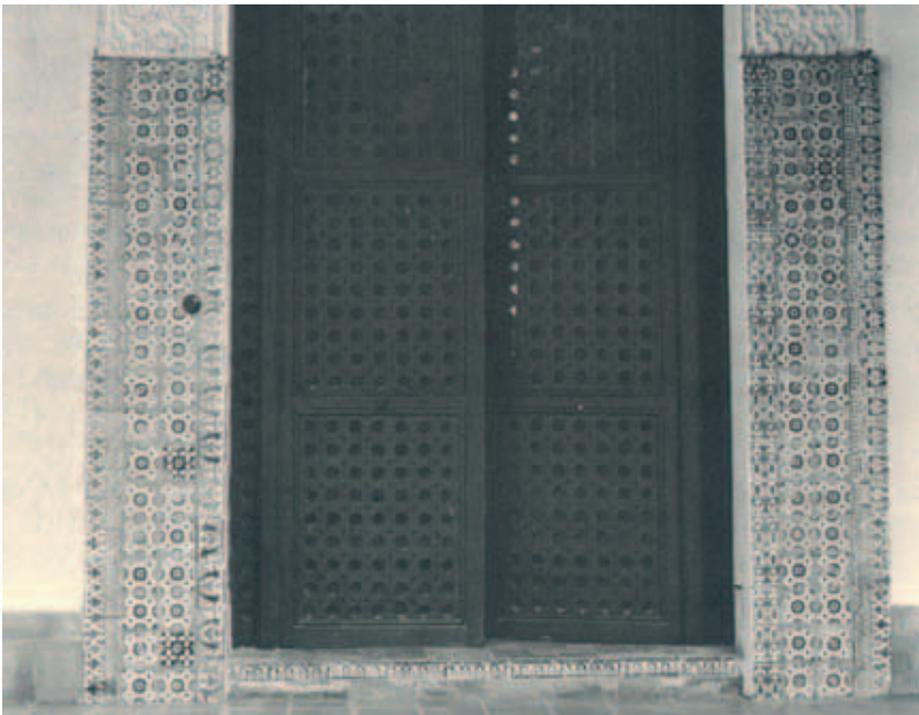
Tal como hemos ido viendo hasta aquí, la influencia de la cerámica nazarí en la azulejería de arista que decoró las estancias interiores de la Torre Nueva de Zaragoza se muestra de dos formas diferentes: por un lado, en la aplicación funcional de la cerámica en forma de arrimadero

<sup>67</sup> ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, ob. cit., 2002, vol. II, figs. 373-374, pp. 235-237.

<sup>68</sup> ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, ob. cit., 2002, vol. II, pp. 214-216, figs. 368, 370, 371, 373, 374.



*Fig. 11. Reconstitución de un paño ornamental de arrimadero de la Torre Nueva de Zaragoza.*



*Fig. 12. Puerta de la Sala Capitular del convento de Santo Domingo el Antiguo, en Toledo (Ilustración tomada de Balbina Martínez Caviro, 1980).*



*Fig. 13. Arrimaderos del convento de Santo Domingo el Real, en Toledo (Ilustración tomada de Balbina Martínez Caviro, 1991).*

y, por otro, en la adopción de los diseños geométricos de lazo de los alicatados granadinos, con su colorido y características principales. Esta doble influencia debió de llegar a través de dos vías: la directa, por medio de los maestros de obras moros aragoneses que trabajaron en la Alhambra, y la indirecta, recibida por mediación de los maestros toledanos contratados en Zaragoza al iniciarse el siglo XVI.

Con anterioridad al Quinientos, la imitación de los alicatados del palacio de la Alhambra había tenido un carácter esporádico y centrado, sobre todo, en áreas andaluzas. Así lo encontramos, por una parte, en algunos revestimientos murales realizados por los azulejeros mudéjares sevillanos de la segunda mitad del siglo XIV, como los que se dispusieron en la Capilla Real de la Mezquita de Córdoba, hacia 1371, o en el ábside de la iglesia de San Gil de Sevilla, para los que propuse idéntica datación<sup>69</sup>, en los que se imitaba la técnica del alicatado y los diseños estrellados de lazo, sogueados y remates con almenas propios de sus precedentes nazaríes. Esta influencia se aprecia también en algunas decoraciones murales pintadas que, como los zócalos del claustro del Patio de los Evangelistas del monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, cerca de Sevilla, del siglo XV, muestran paños de trama geométrica similares a los granadinos, con cintas entrelazadas y sinos, almendrillas, alfarzones y candilejos pintados en blanco y en vivos colores (rojo, verde y negro), copiando —con cierta torpeza— los aliceres de los alicatados de la Alhambra<sup>70</sup>.

Sin embargo la imitación de lo nazarí parece que se acentúa y generaliza a finales del siglo XV, coincidiendo con la conquista de Granada (1492), la instalación de los reyes y su séquito en el palacio de la Alhambra y la admiración que debió producir la contemplación detenida de sus decoraciones interiores.

En algunos casos es posible que fueron alarifes mudéjares granadinos los que contribuyeran a difundir sus repertorios ornamentales. En este sentido sería interesante revisar y profundizar algo más en la documentación citada por Manuel Escrivá de Romaní, que aporta una rela-

<sup>69</sup> ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, Lo aragonés y lo sevillano en la ornamentación mudéjar de la Parroquieta de La Seo de Zaragoza, *ARTIGRAMA*, n.º 1, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1984, pp. 47-66, figs. 10 y 11. La cronología que habitualmente se asignaba a los alicatados de la iglesia de San Gil de Sevilla era la de fines del siglo XIII o 1300 (ver notas 12 y 13), fechas que retrasé teniendo en cuenta su similitud técnica y formal con los arrimaderos conservados en la capilla real de la mezquita de Córdoba, documentados hacia 1371-1372, y con la cerámica aplicada al muro de la Parroquieta de La Seo de Zaragoza, documentada entre 1378 y 1379. Puede verse también: MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, ob. cit., 1991, figs. 292 a 295.

<sup>70</sup> FALCÓN FERNÁNDEZ, Teodoro, *El monasterio de San Isidoro del Campo*, Sevilla, Caja de San Fernando de Sevilla y Jerez, 1996, pp. 9-10.

ción de alfareros toledanos de 1514, sacada del Archivo de Protocolos de Toledo, entre los que se reseña a Francisco de Granada y a Alonso de Granada (este último de nuevo mencionado en otro documento datado en 1538<sup>71</sup>), artífices de su azulejería de arista, cuyos nombres nos hacen suponer su procedencia del Sur.

En el caso de Aragón parece haber sido decisiva la orden dada por Fernando el Católico de que acudieran a trabajar a Granada varios de los maestros moros que estaban obrando para él en el palacio de la Aljafería de Zaragoza, lo que expresó por medio de una carta enviada el 13 de marzo de 1492 desde el campamento de Santa Fe<sup>72</sup>. Se trataba de «dos hijos del maestre Mofferiz (Monferriz), el que labra organos y el otro que labra algez, y el hijo de Brahem Palaro (Palacio) y Arami (Rami)», los cuales debían de acudir acompañados cada uno «de dos oficiales de sus oficios, muy buenos, de manera que con los maestros por todos sean doze». Su urgente llamamiento quedaba explicado diciendo que eran «aqua menester para ciertas obras que, por nuestro mandato (Fernando el Católico), se fazen en el Alfambra desta ciudad de Granada», circunstancia que les permitiría conocer muy directamente el palacio nazarí a lo largo de los meses en los que permanecieron en la capital andaluza (en octubre estaban de nuevo de vuelta en la Aljafería de Zaragoza<sup>73</sup>), pues no sólo pudieron contemplar largamente los diferentes revestimientos ornamentales del palacio (en cerámica, yeso y madera), sino que sin duda éstos les servirían de punto de partida para la realización de las nuevas decoraciones que obraron allí. Este hecho y la admiración que debió ejercer la Alhambra en el séquito real justificarían la imitación de sus modelos en las construcciones que se encargaran en Aragón a partir de ese momento, al igual que en otras zonas peninsulares.

En esta línea hay que situar precisamente a Brahem Monferriz que parece ser el mismo maestro mudéjar que, en 1501, actuaba como supervisor (junto con Gabriel Gombau) en el encargo de azulejos que hiciera el monasterio de Santa Engracia de Zaragoza a dos moros de Cadrete, Amet Ferrero y Mahoma de Tendilla<sup>74</sup>. Lo más interesante de la capitulación es la descripción de los «azulejos» y «aliceres» pedidos que debían tener las medidas y colores fijados (blanco, negro, amarillo y verde), citán-

<sup>71</sup> ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel, ob. cit., 1954, p. 30, nota I y pp. 32-33, nota I.

<sup>72</sup> TORRE Y DEL CERRO, Antonio de la, Moros zaragozanos en obras de la Aljafería y de la Alhambra, *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, Madrid, 1935, pp. 249-255, doc. II.

<sup>73</sup> TORRE Y DEL CERRO, Antonio de la, ob. cit., 1935, p. 250.

<sup>74</sup> Véase nota 2.

dose entre ellos los de las «almenas y grano de ordio» así como otros «de la forma que les dieren». Todas estas indicaciones son expresivas de que se les aportaron muestras con motivos concretos que debían reproducir y que entre ellos se encontraban las almenas escalonadas y los sogueados de cintas entrelazadas de los que aún se conservan ejemplos<sup>75</sup> y que fueron una clara imitación de los remates y cintas trenzadas que concluían los alicatados de la Alhambra.

Dentro de esta hipótesis —es decir, del papel fundamental que pudo haber jugado Brahem Monferriz en la difusión de los modelos nazaríes en Aragón— resultan no menos sugestivas ciertas referencias que aparecen en el inventario de sus casas hecho en 1513<sup>76</sup>, en el que se consignan dos «caxones de pino buenos, el huno lleno de baxilla de tierra de diversas maneras y el otro lleno de ferramientas de obrar maçonería de fusta e alchez de diversas maneras». En este contexto, la cerámica citada en el inventario no parece ser simple vajilla doméstica, sino más bien muestras cerámicas, es decir azulejos, y no sería de extrañar que siendo él mismo «fustero» pudiera de algún modo haber tomado modelos de Granada y haber intervenido en la confección de los moldes de madera con los que se estamparía en relieve esta azulejería de arista.

Esta imitación de los arrimaderos cerámicos andalusíes y de las decoraciones de lazo de los alicatados, copiados en los diseños geométricos de sus decoraciones de lacería, a base de cintas pintadas de blanco y destacadas sobre fondos coloreados como en lo granadino, se reflejará en casi todas las obras posteriores religiosas y civiles que se hagan en Aragón, en las que será habitual que se exprese en las capitulaciones de obra que sus muros estén «chapados de azulejos».

De este modo se aplicaron en las estancias interiores de la Torre Nueva de Zaragoza, en cuya obra volvemos a encontrar a los dos maestros más arriba citados, Gabriel Gombau y Brahem Monferriz, que debieron ser los que —con bastante probabilidad— propondrían esta solución decorativa a la manera nazarí, bajo la misma inspiración con que se concibió su planta tomada del modelo de tambor estrellado de la Sala de los Abencerrajes de la Alhambra, tal como ha planteado y fundamentado Bernabé Cabañero Subiza. Sólo que, en esta ocasión, debieron optar por la compra de azulejos a los obradores de Toledo, de donde procedían Juan y Luis de Santa Cruz con los que ambos estaban vincu-

<sup>75</sup> ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, ob. cit., 2002, volumen II, fig. 346.

<sup>76</sup> GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Ayuntamiento de Zaragoza, 1988, tomo II, p. 224.



Fig. 14. Arrimadero de la Parroquieta de La Seo de Zaragoza (Ilustración tomada de María Isabel Álvaro Zamora, 2002, volumen II. Fotografía Pedro José Fatás).

lados a través de la fábrica del monasterio de Santa Engracia, maestros que, además, quizás estuvieran emparentados con el alfarero Pedro de Santa Cruz, uno de los que los producía este tipo de cerámica en la ciudad castellana.

Este hecho resulta sin embargo secundario, pues lo realmente importante aquí es que tanto la arquitectura como la decoración interior de la Torre Nueva son el mejor reflejo de la última influencia del arte andalusí llegada al arte mudéjar aragonés, la que el palacio de la Alhambra ejerció tras la conquista de Granada en 1492.